

Josep Carles Romaguera

A bans d'entrar en matèria, si ens volem entendre, cal aclarir des d'un principi els conceptes i l'actitud que volem tenir davant el cinema. Dic això, perquè si parlem de "cinema modern" no em vull referir a un cinema esclau dels efectes digitals i dels avanços tecnològics, un cinema sotmès a la dictadura que imposen uns criteris comercials que res tenen a veure amb criteris estètics. Quan parlem del cinema dins una etapa moderna, en la qual sembla que s'estableix de manera marginal i aliena a la cultura de masses i a cerimònies d'oripell amb estatuetses d'aurades, feim esment a una tendència heterogènia, plural i oberta que cerca aprofundir en les possibilitats estètiques i comunicatives d'un art com és, encara que ens oblidem, el cinematogràfic.

És aquest territori cinematogràfic i cultural un lloc habitat per autors insubornables, a vegades radicals i iconoclastes, distingits pel compromís amb la seva pròpia obra i l'elaboració coherent d'una mirada personal. És aquest també un lloc que fomenta la dialèctica establerta per defensors acèrrims i atacadors irredimibles d'un determinat director. Tres exemples de directors que estan al marge de modes i tendències manufacturades són

Theo Angelopoulos, Michael Haneke i José Luis Guerín; noms propis que s'han d'escriure amb majúscules dins el cinema contemporani. Aparentment es tracta de tres directors que no tenen res en comú si tractam, per exemple, de trobar vincles estilístics. Però, a l'hora de cercar un parentiu, ens trobam que a tots tres

els caracteritza un dels trets sobre el que es fonamenta el que s'entén com a modernitat cinematogràfica: la reflexió sobre el seu propi mitjà artístic. Així doncs, igual que trobam dins l'obra de Kiarostami, Moretti o Erice, aquests tres directors han portat la seva obra cap a la reflexió cinematogràfica, a utilitzar el cinema com a tema del propi discurs, per analitzar-lo com a llenguatge comunicatiu i artístic, tant des d'una perspectiva sociològica com ontològica.

De les tres pel·lícules que vull comentar, tal volta, la que tracta el tema

pacitat enunciativa i per tant significativa que pateix el cinema.

També cal entendre en l'absència de paraules, no tan sols la insuficiència comunicativa d'un art, sinó, en general, la incomunicació imperant a final de segle com ho demostra el fet que, en la pel·lícula, Alexandre parla més amb la seva esposa, ja morta, a través de suaus i llargs plans-seqüència, que no pas amb la seva filla o el seu metge. La irrupció del passat i el viatge a través de la memòria són, per tant, temes fonamentals en aquesta pel·lícula

que permeten a Angelopoulos reflexionar sobre la transcendència del passat dins el present ja sigui a nivell personal o històric. El director obre de nou el debat sobre la funció memorística del cinema i la capacitat d'aquest per deixar constància dels moments històrics, encara que ja no sigui possible recuperar la mirada innocent i primitiva dels germans Manakis, tal i com pretén A, el protagonista de *La mirada d'Ulisses*, una altra lliçó magistral d'Angelopoulos.



de l'art cinematogràfic d'una manera menys directa i explícita sigui l'obra mestra d'Angelopoulos, *La eternidad y un día*. La història d'Alexandre, personatge que reflecteix la impossibilitat de conciliar la felicitat quotidiana i la culminació de la creació artística, esdevé una subtil i intel·ligent metàfora sobre una de les grans preocupacions del cinema contemporani com és la dificultat de poder captar la realitat que ens envolta. Així doncs, la dificultat que se li presenta al protagonista per trobar les paraules adequades per acabar el poema simbolitzen el problema de la pèrdua de ca-

La proposta de Michael Haneke a *Funny Games* cal definir-la com a més contundent i menys emotiva que la pel·lícula d'Angelopoulos. El que hauria estat un banal *psychotriller* en mans de qualsevol productor hollywoodienc es converteix en un cop de puny directe a la moral de l'espectador. La mirada distanciada i freda del director austríac serveix per engegar un joc de rol gratuït i arbitrari en el qual el que menys importa és l'evolució dels personatges i el desenvolupament de les situacions dramàtiques. La influència del dramaturg Bertold Brecht és prou evident en una pel·lícula que no





renuncia a posar en evidència els seus propis mecanismes d'escenificació, més que res perquè a Haneke li interessa que l'espectador reconegui que està davant una ficció.

¿Què pretén Haneke? Doncs, posar en evidència la manipulació i la indefensió que pateix l'espectador davant les imatges i la incapacitat d'evitar la tirania a la qual la ficció, en imposar la seva presència, pot sotmetre l'espectador. *Funny Games* parla de l'espectador actual com un ésser esclau i sotmès a la omnipotència de les imatges com ho exemplifica Haneke fent que un dels protagonistes rebobini la pel·lícula per canviar els esdeveniments.

Aterridora a causa de la seva eficàcia i demolidora per la capacitat de reflexionar amb lucidesa, *Funny Games* és una pel·lícula sense concessions i que interpel·la a qui la veu i l'obliga a participar i a decidir sobre els esdeveniments per finalment deixar-lo

amb un pam de boca. Obra essencial i necessària dins el cinema actual, els mèrits d'aquesta pel·lícula resideixen en la capacitat de formular preguntes pertinents en una època en què tot sembla tan gratuït i superficial. ¿Què cal mostrar en una pantalla? ¿Què cal veure? ¿És lícit censurar? ¿Fins on podem arribar? Esperam ansiosament *Code inconnu*, la nova aposta de Haneke, per deixar-nos amb un calfred al cos.

Finalment, ens queda *Tren de sombras* de Jose Luis Guerín, obra radical, heterogènia, iconoclasta, transgressora i una de les pel·lícules que més ha sorprès a qui això escriu. La pel·lícula de Guerín és senzillament diferent, diametralment oposada als mecanismes narratius convencionals i heretats de la novel·la. Com *El sol del membrillo* o *Arrebato*, *Tren de sombras* deixa bocabadat l'espectador més astut, el qual es troba davant una reflexió metalingüística formulada a través d'un poema escrit en cel·luloide.

La pel·lícula s'inicia amb la reproducció d'unes pel·lícules familiars filmades per Gerard Fleury, personatge inventat pel propi director, el qual ha filmat les escenes quotidianes, posant en pràctica el cinema amateur i el dels primitius. Es tracta, per tant, d'escenes mudes però d'una enorme puresa, d'imatges d'una extraordinària bellesa pròpia del daguerrotip, que han estat maltractades pel pas del temps i la humitat (el mateix Guerín va deteriorar els fotogrames). El segon bloc reproduceix un recorregut pel territori geogràfic d'aquelles imatges familiars. Guerín filma la llum, els sons i els espais deshabitats i ens trans-

met una sensació de *tempus fugit*, alhora que assoleix una admirable i estranya conjunció entre realisme i abstracció, el producte de la qual és una poètica visual embadalidora. El tercer moment és el més sorprenent i arriscat, ja que Guerín decideix filmar el pas de fotogrames sobre una moviola. En aquest moment l'espectador observa com els fotogrames van endavant i endarrere, són augmentats, accelerats o aturats per ser contrastats i observats minuciosament. L'objectiu és descobrir què s'amaga davall les aparents imatges, que en un primer instant no ens desvetllaren mirades al·lusives i gests ambigus i suggerents. Finalment assistim a l'escenificació que ens descobreix la història secreta entre l'oncle Etiénne i la criada i a la darrera i fatídica sortida en barca de Fleury per filmar la sortida del sol.

Guerín posa de manifest la contradictòria existència del cinematògraf, la doble funció del qual consisteix no tan sols en la resurrecció del temps passat, sinó també en la capacitat, com manifestava André Bazin, d'embalsamar la realitat. És a dir, el cinema, alhora que recupera els esdeveniments passats per tornar-los a la vida, també provoca la mort d'allò que capta en el moment present. En aquest darrer apunt cal tenir en compte les teories de Gorki, a qui la pel·lícula al·ludeix en el seu títol, el qual afirmava que el cinema no és la vida, sinó tan sols una ombra, en la qual s'amaguen secrets que l'espectador, com el protagonista de *Las babas del diablo* de Julio Cortázar, cal descobrir. ■

